

# Théâtre et rituel dans l'oeuvre de Wole Soyinka

(Theatre and ritual in Wole Soyinka's works)

Ugarte, Luxio  
Eusko Ikaskuntza  
Miramar Jauregia - Miraconcha, 48  
20007 Donostia

BIBLID [1137-439X (1997), 14; 81-94]

---

*Wole Soyinka, auteur dramaturge nigérien gagnant du prix Nobel de Littérature en 1986, pose un défi intéressant. La pensée Yoruba traditionnelle, par laquelle Soyinka rejoint l'ensemble du peuple africain, fonctionne à l'intérieur d'une vision mythologique de l'univers qui semble échapper au langage logique occidental. Au moyen de son théâtre, l'écrivain atteint pourtant un niveau de compréhension international.*

*Mots Clés: Tradition. Modernité. Création.*

*Wole Soyinka, nigeriar idazle eta 1986. urteko Literatur Nobel sariaren irabazleak, apostu interesgarria dakarkigu. Yoruba herriaren pentsamendu tradizionalak, Soyinkak afrikar herri guztien pentsamendutzat hartzen duen eredu hain zuzen ere, unibertsoaren pentsamendu mitikoaren bitartez funtzionatzen duela eta hau, dirudenez, mendealdeko hizkuntza logikoaren ulerpenetik kanpo gelditzen dela. Idazleak, antzerki bidez, nazioarteko ulerpen mailara hedatzea lortzen du.*

*Giltz-Hitzak: Tradizioa. Modernitatea. Sormena.*

*Wole Soyinka, autor dramaturgo nigeriano ganador del premio Nobel de Literatura en el año 1986, plantea una apuesta interesante. El pensamiento tradicional de los Yoruba, por medio del cual Soyinka engloba el conjunto del pueblo africano, funciona internamente por medio del pensamiento mítico del universo que parece escapar al lenguaje lógico occidental. Por medio de su teatro, el escritor logra, en cambio, un nivel de comprensión internacional.*

*Palabras Clave: Tradición. Modernidad. Creación.*

## INTRODUCTION

Une théorie générale de la connaissance devrait permettre de mettre au point "des méthodes cohérentes de pensée pouvant s'appliquer aussi bien à la science, à l'art qu'à l'expérience commune" (Saint-Martin, 1980;20). Fernande Saint-Martin parle ici des différentes manières de percevoir le monde propre à chacun des domaines mentionnés. Par extension, l'existence de modes de perception variées se retrouve également au centre des études transculturelles. Ils font problème dès que nous tentons de décrire ou de définir des systèmes élaborés selon une appréhension du monde différente de la nôtre.

A cet égard, l'oeuvre de Wole Soyinka, auteur dramaturge africain gagnant du prix Nobel 1986, pose un défi intéressant. La pensée Yoruba traditionnelle, par laquelle Soyinka réjoint l'ensemble du peuple africain, fonctionne à l'intérieur d'une vision mythologique de l'univers qui semble échapper au langage logique occidental. Au moyen de son théâtre, l'écrivain atteint pourtant un niveau de compréhension international, comme en fait foi la consécration académique qu'on vient de lui accorder.

Comment s'effectue, dans l'oeuvre de Soyinka, le transcodage de la pensée mythique à la pensée logique? Comment expliquer que son oeuvre plaise aussi bien à des publics locaux qu'étrangers?

Nous examinerons d'abord les structures distinctives de ces deux formes de pensée. Puis nous verrons comment se produit le passage de l'une à l'autre. À l'aide de ces concepts et théories, nous analyserons *La Danse de la Forêt*, "la pièce de Soyinka où l'utilisation des ressources de la mythologie est la plus élaborée et la plus complexe" (Daniel Maximin. in Soyinka W.. 1971:17).

## WOLE SOYINKA

Soyinka, prix Nobel de la Littérature (1986), est à la fois musicien, acteur, metteur en scène et surtout dramaturge. Écrivain engagé dénonçant aussi bien le colonialisme que l'oppression par les propres africains, il fut emprisonné par la franchise de sa critique sociale. Il s'attaque de façon globale à l'injustice universelle.

Son théâtre, s'inscrivant dans le courant de dénonciation politique qui rejoint tout le domaine des arts au Nigeria, il puise aux sources mythologiques de sa culture pour rendre son oeuvre accessible à tous les publics africains. Néanmoins, il sait franchir les frontières de sa société et captiver les spectateurs étrangers. Charnière entre la pensée mythique et la pensée historique, son théâtre renvoie simultanément ces derniers à leur passé et à leur présent.

## "LA DANSE DE LA FORÊT"

Les villageois préparent une fête pour le Rassemblement des Tribus. À cette occasion, l'on sculpte un totem sur la place du village, et l'on attend les invités qui doivent arriver des quatre coins du pays.

On a convié deux ancêtres pour se remémorer le passé glorieux de la nation. Mais le Mort et la Morte qui se présentent sont plus décevants que prévu et on refuse de les reconnaître.

Le sculpteur, l'orateur de Conseil, la prostituée et le membre d'une société secrète sont les personnages principaux. Ils se tiennent à l'écart de l'agitation de la foule, devisant sur le sens de ces réjouissances et se révélant les uns aux autres. Aucun n'a la conscience tranquille.

En fait, ces humains sont les réincarnations d'individus ayant déjà commis des fautes similaires huit siècles auparavant. Même les deux Morts, seuls personnages intègres de la pièce, sont les esprits d'un couple jadis châtié injustement. Depuis, la femme cherche désespérément à mettre au monde l'Enfant Inachevé auquel, à cette époque, on a refusé le droit de vivre.

Les dieux deviennent graduellement omniprésents dans l'histoire. Ils essaient d'attirer l'attention des hommes, certains pour instaurer l'harmonie, d'autres à dessein de se venger.

L'histoire se termine chez le Père de la Forêt, dans un rituel orchestré conjointement par les divinités et les esprits. Chacun, selon son intérêt, veut s'appropriier l'Enfant Inachevé qui revient finalement à sa mère, la Morte.

## PRINCIPAUX PERSONAGES:

### *HUMAINS:*

ROLA, la prostituée, anciennement Madame Tortue à la cour de Mata Kharibou.

DEMOKE, le sculpteur, anciennement le poète de Mata Kharibou.

ADENEBI, l'orateur du Conseil, anciennement historien à la cour de Mata Kharibou.

AGBOREKO, l'Ancien des Lèvres Closées, société secrète, anciennement le même rôle à la cour.

### *ESPRITS:*

LE PERE DE LA FORET.

ARONI, son bras droit bienfaisant.

OBANEJI, le Père de la Forêt sous des traits humains.

ESHOUORO, le vengeur d'Oro, dont l'arbre fut sculpté par Démoké.

OGOUN, divinité (vénéré par Eshouoro) qui protège, entre autres, les sculpteurs.

LES DEUX MORTS.

## 1. LA PENSEE MYTHOLOGIQUE (LOTMAN)

Précisons que nous ne prétendons pas résumer en quelques phrases ce que peut être la pensée mythique, mais plutôt nous mettrons en évidence certaines des caractéristiques par lesquelles elle s'oppose à la pensée logique.

### 1.1 Egalité, insécabilité et unicité de l'objet

D'abord, la conscience mythique perçoit l'univers comme formé d'objets hiérarchiquement égaux, insécables et uniques. Ces qualités n'empêchent pas les objets d'être dotés de valeurs sémantiques hiérarchiquement différentes; quoique indivisibles et formant un tout en lui-même, chaque objet peut devenir un fragment matériel constitutif du monde; enfin, deux

objets absolument distincts logiquement, sans perdre leur individualité peuvent éventuellement s'identifier l'un à l'autre (Lotman, 1976;20).

Cela nous amène à mieux comprendre la cosmogonie yoruba. Les divinités cosmogoniques, bien que fonctionnellement distinctes, n'ont pas de statut hiérarchique spécifique. *La Danse de la Forêt* met en présence des dieux en désaccord mais aucun d'entre eux n'a davantage de pouvoir que les autres. Seule l'astuce des uns et tantôt des autres constitue la dynamique de l'action. D'autre part, aucun de ces dieux n'est plus "vrai" qu'un autre. Deuxièmement, les dieux sont insécables, chacun ayant son identité propre à laquelle les hommes réfèrent par la médiation d'un autel personnel; la concrétisation d'un principe d'une autre divinité. Ainsi, dans la pièce à Soyinka, Eshuoro est le principe vengeur d'Oro et Oro lui-même, tout en demeurant néanmoins un esprit autonome, indiscipliné et malfaisant. Troisièmement, un dieu peut fort bien assumer l'identité d'un autre sans pour autant perdre son unicité. Cela est fréquent dans l'oeuvre citée, particulièrement où Ogoun (p. 40), divinité protectrice des sculpteurs, devient simultanément Eshuoro le vengeur et Aroni le bienfaisant.

## 1.2 Isomorphisme

Ceci nous amène à parler de l'isomorphisme présent dans la description mythologique. Ici, l'objet nommé et son nom ne sont qu'une seule et même chose. Ainsi, Ogoun devient réellement Eshuoro ou Aroni dès l'instant où il prend leurs noms. Le processus en est un d'identification, d'analogie et d'équivalence. Cela est encore plus évident à la page suivante (p. 41) lorsque Ogoun dit: "Démoké, le sculpteur, mon ami et mon serviteur, c'est ma hache que tu as plantée dans le tronc d'araba (...). C'est mon fer qui a blessé sa chair nue". En vertu du principe d'insécabilité mentionné plus haut, la hache de Démoké, en devenant celle de Ogoun, se métamorphose de simple outil en divinité, associant par là même Démoké à Ogoun. "La spécificité de la pensée mythologique vient de ce que cette identification d'unités isomorphes se produit au niveau des objets mêmes et non à celui des noms. L'identification mythologique suppose donc une transformation de l'objet dans l'espace et le temps concrets. La pensée logique opère, elle, à l'aide de mots dotés d'une autonomie relative, – en dehors de l'espace et du temps" (Lotman, 1976; 39).

Entre le système décrit et sa description, il y a donc correspondance de forme, isomorphisme. De la proposition logique "la hache est celle de Ogoun" nous passons à la proposition mythologique "la hache est Ogoun". En d'autres termes, nous passons d'une métalangue à un métatexte.

Aussi la première est-elle multilingue car elle utilise une autre langue pour traduire le système d'appartenance de la hache à son manipulateur. La seconde est "monolingue en son principe" (Idem, p. 19) car la hache y est décrite "par l'entremise d'un monde *semblable*, construit *semblablement*". (Idem, p. 19). Dans le premier cas nous avons affaire à une traduction au moyen d'une information et dans le second, à une transformation d'objets. De plus, le nom propre (Ogoun) qui détermine l'objet dans la description logique devient un signe de l'objet dans la description mythologique.

## 1.3 Poésie et mythe

De ce qui précède on pourrait conclure que poésie et mythe sont deux antithèses puisque l'équivalence du nom et de la chose interdit toute synonymie, élément structural par excellen-

ce de la poésie. En effet, celle-ci joue constamment avec les multiples dénominations d'un même objet. De même, la métaphore est évacuée du texte mythique. Lorsque le Père de la Forêt, sous les traits d'Obajéni, dit à Démoké (p. 32): "Mais ce totem... c'est l'oeuvre de dix générations. Vos mains doivent être très vieilles. Vous avez les doigts des morts", ce n'est pas une métaphore qu'elle utilise. Ce sont vraiment dix générations qui, au moyen des trois principes (égalité, insécabilité et unicité), ont sculpté le totem avec Demoké. C'est pourquoi il n'a pas seulement **des** doigts **de** mort mais réellement **les** doigts **des** morts.

Seul l'effritement de la conscience mythologique permettrait donc l'apparition de la métaphore et du synonyme, conditions essentielles à la poésie. Lotman, cependant, suggère de déplacer l'analyse sur un plan synchronique plutôt que diachronique. Selon lui, la langue des noms propres réussit également à produire des abstractions et elle a permis d'accumuler des connaissances appréciables notamment en cosmologie, en astronomie, en climatologie. L'idée d'isomorphisme demeure une idée maîtresse des mathématiques modernes (Idem, 38-39).

Dans le présent exemple, on pourrait avancer que deux niveaux de lecture sont possibles. Le texte mythologique opère une transformation des objets pendant que l'écriture poétique les métaphorise. Autrement dit, les "dix générations" se lisent simultanément comme des formes isomorphiques concrètes et abstraites.

#### 1.4 L'espace mythologique

*La Danse de la Forêt* c'est la danse des dieux qui s'organise parallèlement à la danse des humains conviés au grand "Rassemblement des Tribus". Ce rassemblement, qu'il faut comprendre comme l'indépendance de l'Afrique, ne s'accompagne d'aucun repère chronologique. Le décor, composé de variables aspects de la forêt, le domaine des esprits, n'offre pas davantage d'indices géographiques. L'histoire est centrée autour de quatre personnages humains dont l'un s'exprime constamment par proverbes et aphorismes; leur cinquième compagnon est une incarnation du Père de la Forêt tandis que le reste de la distribution se partage entre de nombreux esprits ou divinités et quelques figurants sporadiques.

*La Danse de la Forêt*, c'est donc aussi et surtout la danse des dieux avec ou sans les hommes, pour ou contre les hommes. Rola la prostituée, Adénébi l'orateur du Conseil et Démoké le sculpteur ont tous trois des crimes sur la conscience. Demoké a tué son apprenti et sculpté le totem du grand Rassemblement dans l'arbre sacré d'Oro. Pourtant, ce thème même, central à la pièce, se dissout dans la dynamique plus générale du bien et du mal, de l'offense faite à la Forêt, à la Nature, aux différents dieux. Ainsi, même les événements deviennent des noms propres. Et dans cet univers flou où les divinités se transforment et revêtent parfois l'aspect de personnages humains, le spectateur n'a pour seule réalité, sur la scène, que la protagoniste et son nom.

Il en est ainsi car le "monde mythologique se double d'une conception toute spécifique de l'espace: celui-ci n'y paraît pas sous l'aspect d'un continuum de marques, mais d'un ensemble d'objets distincts dotés de noms propres. Dans les intervalles intermédiaires l'espace semble donc s'interrompre, faute de ce trait primordial à nos yeux qu'est la continuité." (Idem; 24).

Cette continuité, en effet, peut être rompue dès que l'objet change de lieu ou de contexte. C'est le cas du totem de Démoké: "L'arbre choisi était au milieu d'un bosquet consacré à

Oro. (...) Quand le travail a été fini, on a abattu tout le reste du bosquet, rasé la brousse et construit une route jusqu'au totem. Mais ce n'était plus le même. Je ne reconnaissais plus mon ouvrage. Je me suis sauvé" (Idem; 33). (S'agit-il là d'une allusion de Soyinka à la culture africaine exploitée par les étrangers en mal d'exotisme? On pourrait faire un rapprochement, en effet, entre le totem dépouillé de son environnement et l'art sacré africain devenu art d'aéroport).

## 1.5 Conclusion

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes attardés à ce que l'on pourrait appeler la forme lexicale de la pièce de Soyinka, à l'interprétation du texte en tant qu'énoncé, en tant que description. De ce point de vue, l'apport mythologique est incontestable.

Cependant, sous d'autres aspects, telle la structure même de l'oeuvre théâtrale, on peut déceler une continuité logique. C'est ce que nous abordons maintenant, dans la deuxième tranche de notre analyse.

## 2. DU MYTHOPOETIQUE AU LOGICO-HISTORIQUE (TOPOROV)

### 2.1 Toporov et Feyerabend

Selon Toporov, le passage à la pensée logico-historique s'est élaboré par l'abandon progressif de la vision archaïque de l'univers où seul le sacré possédait une réalité. Harmonie du macrocosme et du microcosme, homogénéité de l'espace et du temps sont désormais rompues. L'acte de création initial, reproductible dans le rituel et le temps réversible de la fête, retraduisait cycliquement les principes humains fondamentaux qui guidaient les sociétés. L'histoire, science des *res gestae* (faits du passé), organise le monde sur un mode évolutif. Elle pose des repères chronologiques et géographiques, récupère le profane et fonde une cohérence interne des événements. Dans la pensée archaïque, dit Feyerabend, les "actions sont provoquées non pas un 'je autonome', mais par d'autres actions, événements, épisodes, sans oublier l'intervention divine." (Feyerabend, 1980; 271). Toute chose trouve sa justification et sa place dans le cosmos car le panthéon des dieux, extensible à volonté, est une source inépuisable d'explications. Aujourd'hui, ajoute-t-il, les événements inhabituels ou exceptionnels "sont soit oubliés, soient considérés comme purement accidentels." (Idem, 272). L'histoire, en effet, chemine en accumulant sans cesse des postulats qui s'appuient sur leurs précédents sans remettre le passe en question. Elle n'admet pas d'entorses au système qu'elle érige. Comparant l'univers archaïque et l'avènement de la pensée scientifique, Feyerabend parle du passage du Cosmos A au Cosmos B comme d'un passage à la rationalité qui ne laisse aucune place au flou, aucune place à la tolérance, mais s'instaure sur la reconnaissance de "principes supérieurs" et "d'une doctrine à préserver coûte que coûte" (Idem, 305). Pour lui, les deux systèmes sont construits "avec des éléments différents" (Idem, 297) et à cause de cela demeurent "incommensurables" l'un à l'autre, irréductibles l'un à l'autre.

### 2.2 Du mythe à la tragédie: le théâtre

Toporov résume la transmutation d'un système en l'autre au moyen de six grandes règles (Toporov, 1976;113) qui s'appliquent fort bien, dans le domaine de l'expression théâtrale, à

l'avènement de la tragédie classique. Les lois essentielles du genre tragique, codifiées par Aristote d'après les oeuvres d'Eschyle, Sophocles et Euripide, acquièrent toute leur rigueur et leur suprématie au XVII<sup>e</sup> siècle avec Racine et Corneille. Ces lois se caractérisent par les trois unités de temps, de lieu et d'action, lesquelles entraînent l'élaboration de règles de bienséance telles: la noblesse, la dignité, l'absence de réalisme vulgaire et de scènes violentes (Lagarde et Michard, 1961; 167-168 -Lagarde et Michard, 1963; 93).

### *2.2.1 De la synchronie à la diachronie*

On assiste donc, avec l'apparition du théâtre, au découpage de l'Espace-Temps mythique en unités de temps et de lieu, en actes et en scènes. Comme le mentionne Toporov lorsqu'il parle de l'apparition de la pensée logico-historique, le temps et l'espace ne sont donc plus des acteurs de la cosmologie mais deviennent un cadre à l'intérieur duquel se déroulent des événements, un cadre chronologique et géographique.

### *2.2.2 Logique historique*

L'unité d'action, qui interdit le mélange des genres (burlesque, comique, tragique...) et la surcharge de l'intrigue par des épisodes secondaires, s'interdit donc la prise en charge de tout événement parallèle à l'ordre de l'histoire. L'histoire du tragédien, comme l'Histoire de l'historien, n'a que faire de la petite histoire de l'individu, surtout lorsque celle-ci contredit la logique de son déroulement. L'Histoire, en effet, se nourrit de hauts faits et de périodes, de guerres de royaumes et de construction d'empires. Dans la pièce de Soyinka, un soldat refuse en toute conscience de mener sa troupe vers un combat peu honorable à ses yeux, puisqu'il s'agit de régler une affaire de coeur de son roi. Voici comment il est jugé par l'historien: "La guerre est l'unique constance que nous aient léguée les siècles. C'est l'héritage que les jeunes nations s'efforcent de perpétuer. Les patriotes estiment les guerres. Les soldats n'ont jamais refusé le sang. La guerre est une fatalité inévitable, Majesté, ses causes ne sont jamais qu'un accident sans importance (...). J'ai ici toute l'histoire de Troie (...). Je te montrerais quelle merveille a été la destruction de cette magnifique cité (...). Et qui inspira ce divin carnage? Hélène de Troie (...). Si Troie était encore debout aujourd'hui, (...) pourrait-elle réclamer sa plaie dans l'Histoire?" (92-93).

L'histoire, comme le font remarquer Toporov et Feyerabend, réitère le passé à travers le présent en posant comme accidentel ou exceptionnel ce qu'elle ne peut récupérer. Ainsi le soldat sera condamné car son geste n'a "jamais eu de précédent" (p 92) et ne peut faire jurisprudence.

### *2.2.3 Le schème invariant de l'histoire*

Ceci nous amène à une autre règle de Toporov concernant la constitution de la pensée historique: il s'agit pour elle de trouver un schème de description, une variante du schème cosmogonique, qui serait vu comme invariant dans l'histoire. Ce schème devient alors inaugural, c'est le processus par lequel l'humanité pénètre dans le temps chronologique. Dans *La Danse de la Forêt*, les événements ne sont qu'une répétition des faits survenus à la cour de Mata Kharibou huit siècles auparavant et les personnages eux-mêmes sont des réincarnations des protagonistes d'alors. Nous sommes en présence de la scène mytho-historique de la commission du délit originel, du péché sans cesse renouvelé dans la finitude humaine.

#### 2.2.4 "Phénoménisation" du monde

Cette malédiction qui pèse sur l'humanité n'est pourtant pas de nature divine mais réside dans l'ignorance et la bêtise humaine, représentées dans la pièce de Soyinka sous les traits des Triplés (la Fin, la Grande Cause et la Postérité). La non-intervention des dieux, d'ailleurs, est très bien exprimée par Le Père de la Forêt qui n'arrive pas à "percer la croûte épaisse de l'habitude qui étouffe les âmes" et se résigne en sachant "pertinemment que tout ceci est vain" (p. 122). Nous assistons de la sorte à une rupture du transcendantal et du phénoménal, à l'admission d'un jeu plus libre des acteurs et des éléments du monde, autre condition essentielle à l'instauration de la pensée historique. L'humanité prend la relève des dieux.

#### 2.2.5 Autonomie du monde

C'est aussi une caractéristique de la création dramatique à trois niveaux. Premièrement, dans le théâtre, des idées ou des principes acquièrent des propriétés "matérielles" en ce qu'ils sont incarnés dans des personnages humains. Deuxièmement, une fois créés par l'auteur, ces personnages évoluent par eux-mêmes au cours du processus de création littéraire. Pirandello a parfaitement abordé cette question dans sa pièce "Six personnages en quête d'auteur". Troisièmement, l'interprétation du comédien ajoute à cette liberté du personnage qui n'est jamais tout à fait identique selon qu'il est joué par tel acteur ou à telle représentation.

#### 2.2.6 Du concret à l'abstrait

Pour terminer, citons une dernière règle de Toporov qui veut que, dans la pensée historique, les opérations concrètes reliant les héros du mythe (comme la naissance et la mort) soient remplacées, logiquement, par les concepts abstraits comme les apparitions ou les disparitions. La tragédie classique, avec ses règles de bienséance, suit un cheminement similaire. On évite les représentations trop fidèles de la réalité: le drame demeure textualisé et narrativisé, l'action se limitant aux entrées et aux sorties de scène, aux apparitions et aux disparitions.

### 2.3 Conclusion

Le théâtre classique, donc, par sa forme, illustrerait le passage de la pensée mythique à la pensée historique. La première partie de *La Danse de la Forêt* semble correspondre à cette notion européenne de la structure théâtrale. On tire la même conclusion de l'analyse du récit qui, bien que lexicalement mythique, ne semble pas être autre chose que la relation de ce passage historique. En effet, ce qui se joue ici c'est non seulement l'histoire humaine vue comme une répétition du passé, mais surtout le **début** de cette histoire, le début de cette rupture avec les morts, avec les esprits; c'est le commencement de la solitude humaine qui ne parvient pas à reconnaître ses ancêtres, ancêtres qui essaient désespérément de remettre (donner) au monde cet Enfant Inachevé que la rupture historique (dans les deux sens du terme) a empêché de naître.

*La Danse de la Forêt* réfère donc à la pensée logique à deux niveaux. Au niveau du récit, elle raconte l'avènement de la pensée logique, l'histoire de l'histoire. Au niveau de la structure de l'oeuvre, la forme théâtrale, elle traduit une organisation logique de l'histoire.



Cependant, dans la deuxième partie de l'oeuvre, Soyinka nous propose une tout autre lecture. La pièce devient rapidement très allégorique et le dénouement nous amène au coeur d'une danse des esprits et des dieux avec les hommes, danse qui ressemble davantage à un rituel.

### 3. LE RITUEL

Pour Soyinka, la relation entre spectateurs et acteurs est primordiale au théâtre: "It is a truism that theater is simply but effectively, in its operational totality, both performance and audience, and there exists already in this truth a straightforward dynamic of drama which is not to be found in, shall we say, painting or music. (...) Both audience and affect are contained within a very malleable matrix which is the sum of the physical energy and intellect, the sensual and the moral interaction, of the audience and the protagonist forces on the stage." (Soyinka W., 1975; 64-65).

Selon lui, le théâtre est par là, peut-être, le plus révolutionnaire des arts car il opère un changement inévitable chez le spectateur: comme dirait McLuhan, le medium c'est le message. Cette conception du théâtre comme phénomène social a conduit l'auteur engagé qu'est Soyinka à s'interroger sur l'exploitation de nouvelles formes théâtrales qui rejoindraient tous les publics africains et pavaient la voie vers un théâtre national et même international. Cette recherche a débouché sur l'utilisation du rituel, à qui le théâtre doit ses origines. Il ne s'agit pas ici de folklore, d'exotisme ou même d'une expérience collective teintée de sensationnalisme.

Le rituel n'est pas, pour l'auteur, uniquement magie ou mythe, "It is not merely a visual decorative framework" (Idem; 77). C'est une manière de récupérer le public en le plongeant au coeur de sa propre culture qui est un "inextricable" mélange de tradition et d'histoire. Cette forme d'expression confronte le présent au passé et les idéologies actuelles avec les idéologies à la marge. Le rituel devient un moyen par excellence, comme dirait Lotman, de recréer un "jeu entre homostatisme et évolution" (Lotman, J., 1976;81), de recréer cette dynamique entre système et extra-système, entre le noyau et la périphérie, entre le décrit et le non-décrit, entre l'indispensable et le superflu. Autrement dit, le rituel empêche toute sclérose idéologique en embrassant simultanément toutes les valeurs culturelles d'une société, en ne prenant parti pour aucune d'entre elles.

"The creative ideal in revolutionary theater is not a self-conscious pandering to any proletarian illusion on any level whatever, be it the spiritual level or the social-revolutionary level, because as we have said, the matrix of creativity, most especially in the dramatic mode, embraces at all times –both in individual and communal affectiveness– the regenerative potential of society" (Soyinka, W., 1975; 87).

Le rituel demeure pour Soyinka "a language of the masses" (Idem; 87). Chaque société a ses rituels, cependant, et c'est bien eux-là que le théâtre doit exploiter pour réussir cet échange "révolutionnaire" entre spectateurs et acteurs.

#### 3.1 La danse des dieux

Dans la seconde partie de la pièce, l'action change de rythme. Les dieux deviennent omniprésents et contrôlent les événements. Seul le sacré est réel, le profane est évacué. Mê-

me les humains (Démoké, Adénébi et Rola) se retrouvent masqués et passifs<sup>1</sup>, distancés du drame en quelque sorte, distancés de cet univers où ils n'ont pas, par principe, accès.

Le spectateur étranger se retrouve, pourrait-on dire, dans la même situation. Car la première partie de l'oeuvre, malgré la présence de dieux et d'esprits, se déroule dans un monde humain avant tout. Les scènes s'enchaînent avec une cohérence logique et le texte semble "lisiblement" européen.

En revanche, Soyinka semble s'adresser directement à son peuple dans la dernière tranche de la pièce. Seul un spectateur africain peut appréhender tout le sens de l'appareil mis en scène, que ce soit au niveau du texte lui-même (surcharge de proverbes, d'aphorismes, de périphrases, de déclamations cabalistiques), des personnages (surcharge et transformations de protagonistes), de la chorégraphie (dances, déplacements et mouvements des comédiens), des vêtements, des couleurs, de l'éclairage et de la musique ou des sons. Non pas qu'une assistance non-africaine serait incapable d'apprécier le spectacle qui se déroule sous ses yeux, ou encore d'en être transportée, mais ce n'est certes pas au même niveau que l'Africain qu'elle peut réagir.

### 3.2 Lecture du rituel

Le rituel ne se "sent" davantage qu'il ne se lit. Comme dirait Lotman, "comprendre la mythologie équivaut à se remémorer" (Lotman, J., 1976; 29). Et c'est bien la voie que nous indique Soyinka dont la pièce nous apparaît, prise du début vers la fin, de gauche à droite, comme un "flash-back" vers le passé, une chronologie inversée des événements. On pourrait la disséquer en quatre temps, tels qu'ils se génèrent dans l'oeuvre:

1ère PARTIE	1.- Non-reconnaissance des ancêtres (futur possible) 2.- Les hommes et quelques esprits (contemporain)
2ième PARTIE	3.- La cour de Mata-Kharibou (début de l'historicité) 4.- La danse des dieux (le mythe)

C'est dans la seconde partie qu'est révélé au spectateur, par un visionnement "cinématographique" du passé (Mata-Kharibou), procédé moderne, l'aspect cyclique du temps. Les difficultés humaines, les erreurs de chacun (de Démoké, Adénébi, et Rola) se dégagent alors de l'espace-temps historique, contemporain, pour s'enraciner dans un lieu-charnière originel

---

<sup>1</sup> Dans la pensée traditionnelle africaine, il ne peut y avoir de représentation matérielle des divinités. Même les sculptures sacrées ne sont pas des icônes en soi mais plutôt de simples véhicules de communication. L'esthétique yoruba privilégie la stylisation plutôt que le réalisme. "Chez l'Africain, l'identification est cosmique, parodique par essence, et seule est valide la distanciation. C'est dire l'importance du masque dans la cérémonie rituelle Africaine, car c'est lui qui sert de médiation entre l'acteur et le personnage qu'il représente. Le danseur ou le récitant masqué est l'hypostase de la divinité, c'est-à-dire qu'il reste lui-même, protégé par le masque, tout en représentant l'être surnaturel qui prend forme, parle, se montre à travers lui". (Maximin D. préface, in Soyinka W., 1971; 8).

à la frontière de l'espace-temps mythologique. Avec le rituel, nous basculons définitivement dans ce dernier.

Le deuxième, troisième et quatrième temps de la pièce sont trois versions différentes du même thème: version logico-historique, version légendaire et version mythico-poétique de la dynamique instaurée entre le présent et le passé, entre le devenir et le souvenir, entre logique et mythologique. Ainsi, *La Danse de la Forêt* décrit le logique et le mythologique à la fois d'une manière logique et mythologique; dans ce sens, elle est à la fois métalangue et méta-texte. On pourrait illustrer comment fonctionne la pièce à l'aide du schéma suivant:

	1ère PARTIE	2ième PARTIE
Objet décrit	Logique(histoire)	Mythique (mythe)
Langue descriptive	Logique (théâtre)	Mythique (rituel)
Operation du spectateur	Traduction (métalangage)	Transformation (métatexte)

Dans la première partie, l'histoire humaine est **traduite** en théâtre, elle est décrite par le théâtre; dans la deuxième partie, le mythe **se transforme** en rituel, il devient le rituel. Or, si nous posons que l'objet du théâtre est toujours une description de l'homme par l'homme (que ce dernier soit le personnage du texte, l'écrivain ou le comédien), et si nous ajoutons que le rituel, par définition, implique le jeu de l'assistance, nous en déduisons que dans le rituel, le descripteur de l'objet (l'élément descriptif de l'objet) et le spectateur (l'interprétant de la description) ne font qu'un. Autrement dit, le spectateur, dans le rituel, se transforme en même temps que s'opère la transformation des objets par la description mythologique. Ceci est possible car ses objets et lui ne font qu'un. D'où la conviction de Soyinka que le théâtre, et plus particulièrement le rituel, est éminemment révolutionnaire par sa structure.

	1ère PARTIE	2ième PARTIE
Objet décrit Logique	Hommes	Hommes
Descripteurs	Comédiens (théâtre)	Hommes (rituel)
Operation du spectateur	Traduction par le spectateur	Transformation du spectateur)

Bien sûr, cette structure n'apparaît pas partout de façon aussi évidente dans *La Danse de la Forêt*. D'autre part, malgré la grille assez cristalline de notre schéma, il serait impossible de décortiquer l'oeuvre entière d'après ce modèle. Soyinka, nous l'avons vu, utilise simultanément les pensées logiques et mythiques, jouant à la fois au niveau lexical (récit) et structurel (forme théâtrale). Il définit lui-même le rituel comme un inextricable mélange de tradition et d'histoire.

### 3.3 La mémoire des hommes

Arriver à départager cet inextricable réseau irait, oserions-nous dire, à l'encontre même de l'idéal de Soyinka, qui confie à l'artiste la tâche de fusionner ensemble tous les éléments d'une culture. Le thème de la pièce, d'ailleurs, c'est bien cela. Donner leur juste part à l'avenir et au passé. Ce n'est pas un hasard si Démoké le sculpteur et Adénébi l'historien sont des personnages sémantiquement très forts dans la pièce.

Démoké, l'artiste, le poète, est celui qui représente le peuple, celui par lequel s'exprime le peuple (réalisation du totem). C'est celui qui raconte des légendes commençant par: "Il y avait une fois..." (p. 20). C'est celui qui sait voir ce que les autres ne voient pas, donc qui entretient des rapports avec le monde invisible, le monde des ancêtres, des esprits, des dieux (Ivanov, V.V., 1976; 58, Toporov, V.N., 1976; 104). C'est lui qui démasque Madame Tortue sous les traits de Rola (p. 51) et c'est encore lui qu'on interroge après qu'il eût assisté à la danse des dieux: "Qu'as-tu vu? Qu'as-tu vu?" (p. 123). Bref, comme le mentionne Toporov, c'est à lui "que revient le don de s'immiscer dans le passé, dans le *temps d'origine*, par l'imagination. (...) Nanti d'une mémoire divinisée, le poète se présente tel le gardien des traditions et de la collectivité entière." (Toporov, V. N., 1976; 104).

Adénébi, l'historien, semble agir aujourd'hui comme par le passé en fonction des intérêts du moment. Hier il condamnait le soldat afin que son geste perturbant soit effacé de l'histoire et son existence même oubliée. Maintenant, il se présente comme un opportuniste inconsistant et tiède qui ne craint pas de se contredire pour réajuster son image au fil des événements.

On comprend, lorsqu'Eshouoro triomphe de voir Démoké remettre l'Enfant Inachevé à la Morte, sa mère, que le poète a failli à sa tâche d'interroger les Morts. Ainsi, le cycle des erreurs humaines va recommencer à tourner. Mais peut-être un public africain y verrait-il une fin plus positive? L'interprétation du message dépend de l'adéquation du décodage.

## 4. CONCLUSION

L'interprétation des codes, comme le codage des messages, varie selon les sociétés. Du mythe et du rituel, sorte d'entonnoir où se réduit la complexité d'une culture, le spectateur étranger ne peut donc recueillir qu'un mince filet de sens. C'est pourquoi certains aspects de *La Danse de la Forêt* s'adressent davantage au public africain. La première partie de l'oeuvre, où la forme théâtrale est plus classique, rejoindrait une assistance d'un autre type.

Cela n'est pas sans danger. Dans un contexte plus familier, le récepteur se laisse facilement convaincre qu'il peut tout comprendre et pêcher, oserions-nous dire, par excès de confiance. Comme le fait remarquer Lotman, il s'adonne alors au déchiffrement du texte de l'auteur avec un code différent (le sien propre) qui se superpose (métissage) ou s'impose (transcodage) à l'oeuvre originale sans parvenir à la traduire réellement (Lotman, J., 1970; 57).

Le rituel, au contraire, transporte l'observateur au moyen du mythe et de la magie dans un univers totalement étrange; il le dépayse et l'oblige à réagir, le disposant à une nouvelle perception des choses, à de nouvelles visions de la réalité. Il opère en quelque sorte par os-tranémie, tel que Yamaguchi a développé ce concept (Yamaguchi, M, 1986).

En récupérant l'extra-systémique, l'ambivalent, la périphérie, le non-dit et le superflu, il récupère aussi l'extra-culturel et le non-sens: "la pensée mythique (...) est aussi libératrice,

par la protestation qu'elle élève contre le non-sens" (Lévi-Strauss, C., 1976; 33). Ainsi, le rituel s'échappe hors de lui-même et débouche sur l'universel. Dans la danse des dieux et des esprits, le spectateur étranger s'échappe du mythe africain et de la problématique locale pour déboucher sur la dialectique universelle des valeurs traditionnelles, de la corruption et de l'écologie. Et ce phénomène n'est pas dû à une traduction, à une transcodage du rituel qu'aurait opérés le spectateur, mais bien à une transformation effective du spectateur par le rituel. Ce n'est pas une suite logique, "une reproduction illusoire ou fautive de l'événement lui-même" que le participant a sous les yeux, mais "un catalogue visuel des parties d'un événement" (Feyerabend, P., 1980; 260) structure analogue à celle du rêve.

Il n'y aurait donc pas de transcodage chez Soyinka, mais deux niveaux de lecture accessibles tantôt à l'un, tantôt à l'autre public. Comme le souligne Lotman, la pensée logique et la pensée mythologique sont irréductibles l'une à l'autre. "La conscience mythologique est, par principe, intraduisible en une description d'un autre plan, (...) elle est close sur elle-même et ne se saisit, par suite, que de l'intérieur, jamais de l'extérieur" (Lotman, J., 1976; 29).

Le passage à la pensée logique ne doit pas s'interpréter uniquement dans une perspective diachronique, comme une étape historique dans le cheminement de l'humanité, car une telle attitude s'inscrirait alors dans le cadre d'une théorie évolutionniste de l'univers.

## BIBLIOGRAPHIE

- BABATUNDE, Lawal  
1974 "Some aspects of Yoruba aesthetics", in *British Journal of Aesthetics*. 239-249.
- FEYERABEND, P.  
1980 *Contre le méthode*. Ed. Seuil, Paris.
- IVANOV, V.V.  
1976 "La catégorie "visible" - "invisible" dans les types des cultures archaïques". J. Lotman - B.A. Ouspenski. *Travaux sur les systèmes de signes*. 58-61. Bruxelles: Ed. Complexes.
- LAGARDE ET MICHARD  
1961 *Le XVIe siècle*. Ed. Bordes. Paris.  
1963 *Le XVIIe siècle*. Ed. Bordes. Paris.
- LEVI-STRAUSS, Claude.  
1976 *La pensée sauvage*. Ed. Plon. Paris.
- LOTMAN, Juri  
1970 *La structure du texte artistique*. Ed. Gallimard. Bibliothèque des sciences humaines. Paris.  
1976-a "Un modèle dynamique du système sémiotique". I. Lotman - B.A. Ouspenski. *Travaux sur les systèmes de Signes: Ecole de Tartu*. 77-93. Bruxelles; Ed. Complexes.  
1976-b "Mythe-Non-Culture". In *Travaux sur les systèmes de signes: Ecole de Tartu*. Ed. Complexes. Bruxelles. 18-39.
- MORTON-WILLIAMS, Peter.  
1973 "An outline of the Cosmology and Cult Organization of the Oyo Yoruba". In *Peoples and cultures of Africa: an Anthropological reader*. Ed. Elliot P. Skinner. The American Museum of Natural History. New York. 654-677.
- SAINT MARTIN, F.  
1980 *Les fondements topologiques de la peinture*. Montreal: Ed. h m h.
- SOYINKA, W.  
1971 *La Danse de la Forêt*. Ed. Pierre Jean Oswald, collection "Théâtre africain"

- 1975 "Drame and the revolutionary ideal". In *In person; Achebe, Awoonor, and Soyinka*. Ed. Karen L. Morell. African Studies Program. University of Washington, Seattle. 61-68
- 1976 *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- TOPOROV, V.N.
- 1976 "Les sources cosmologiques des premières descriptions historiques". Lotman, J.-Ouspenski, B.A. *Travaux sur les systèmes des signes: école de Tartu*. Bruxelles: Complexe.
- YAMAGUCHI, Masao.
- 1986 "Applicabilité du concept d'ostranénie à l'étude de la culture en anthropologie". *Anthropologie et sociétés*, Vol. 10, 3: 29-46.